

Christian MONTES

Article paru dans *Géographie et Cultures*, 1993, n°6, p.51-74.

Les lieux de l'opéra

La géographie se veut la science de l'espace, d'un espace habité, valorisé, transformé par l'Homme. Mais aussi d'un espace rêvé par lui. Aussi est-il normal que les géographes se soient intéressés à la traduction des réalités "objectives" de l'espace dans des disciplines où règne le subjectif. La littérature est l'un des lieux de cet intérêt, réciproque il est vrai : que l'on songe à Alain Chauvet sur le Pays Nantais du côté géographique, à Julien Gracq ou Italo Calvino du côté littéraire. Il est un art qui n'a pas, à notre connaissance, été abordé : l'opéra. Serait-il un art sans espace, sans réalité ? On pourrait le croire à lire certains commentaires : "*Tout sujet pris par Donizetti, qu'il soit de Schiller ou de Scott et qu'il concerne une ruine écossaise ou une héroïne amazonienne, suivra les mêmes sentiers battus.*" (1)

La musique aime pourtant à traduire l'esprit des lieux : la *Symphonie Alpestre* de Richard Strauss, le *Beau Danube Bleu* de Johann Strauss ou la *Moldau* de Smetana (partie d'un hymne à sa patrie, *Ma Vlast*) ; elle excelle de même à rendre la furie des éléments : l'orage de la *Pastorale* de Beethoven, les tempêtes de Haydn ou Vivaldi. Or, dès qu'il s'agit d'opéra, l'espace semble singulièrement absent - hormis quelques coups de tonnerre et de vent - chez ces mêmes compositeurs aussi : le *Chevalier à la Rose* ou *Fidelio* sont indifférents au lieu, concentrés sur la progression des sentiments.

Paradoxalement, qui se rend régulièrement à l'Opéra ne cesse de passer d'une époque à l'autre et de changer de lieu. Si l'on peut repérer des *topoi* narratifs, il semble qu'il n'y existe pas de "lieu commun". La saison 1992-1993 de l'Opéra de Lyon nous transporte par exemple de Nagasaki à un village italien, des Amériques à l'Espagne, de Venise à l'Egypte, depuis l'Antiquité jusqu'à l'aube de ce siècle en passant par l'inconnu. On ne va certes pas à l'opéra pour faire de la géographie, aussi plutôt que de nous contenter de dresser une carte des lieux que l'on y met en scène - aussi riche d'enseignements qu'elle

se révèle - pouvons nous montrer le rôle dramatique de l'espace géographique à l'opéra et son influence sur la musique même.

Précisons, avant d'entrer plus avant dans le sujet, ce que nous entendons par "opéra". L'Opéra n'est pas, comme l'on pourrait le croire, un art seulement européen : il existe une très antique tradition chinoise de l'Opéra (2). Ce dernier est cependant différent en ce qu'il allie acrobatie, danse, mime et "chant" de fausset, et est essentiellement fondé sur la mythologie. Nous ne traiterons que de l'opéra européen et de ses multiples avatars. Aussi les notions que nous avancerons, comme celle d'exotisme ou de référence, doivent-elles se comprendre par rapport aux seuls mentalités et espace européens. Nous ne traiterons d'autre part que d'une partie des quelques 30.000 opéras recensés. Notre "Bible" sera le dictionnaire *Kobbé* qui recense les 400 opéras les plus connus, accompagné du *Guide Fayard de l'Opéra* (3), qui fait état d'un répertoire moins célèbre.

Après une première analyse globale, nous nous attacherons à cerner les thématiques majeures. Trois d'entre elles embrassent la quasi-totalité de la production opératique durant ses bientôt quatre siècles d'existence : l'espace peut être nation, lieu d'évasion ou protagoniste ; élément géopolitique, touristique ou dramaturgique donc.

1. Les lieux de l'opéra, approche générale.

1.1. La statistique: l'opéra, un drôle de monde.

Tableau des lieux de l'opéra (d'après les 385 ouvrages présents dans le Kobbé)

	Esp		It		FR		Par		Ang		Eco		N		Eur		Rus		Sui	
	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C
avant 1800	1	0	1	3	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1800 - 1900	11	4	28	5	15	1	4	5	10	0	5	1	3	0	8	3	6	2		

après 1900	6	2	14	2	7	2	11	4	14	4	0	0	2	0	6	0	1	0
Total	18	6	43	10	22	4	15	9	24	5	6	1	5	0	14	3	7	2
Total génér	24		53		26		24		29		7		5		17		9	

	D		Wi		Bo h		Bel Hol		Hg		Pol		Jap		Ind		Afr	
avant 1800	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1800 - 1900	9	0	1	1	5	2	4	0	1	0	5	1	0	1	2	1	6	0
après 1900	7	1	2	2	3	1	2	1	1	1	0	0	0	1	2	0	0	0
total	16	3	3	3	8	3	6	1	2	1	5	1	0	2	4	1	6	0
Total génér	19		6		11		7		3		6		2		5		6	

	PM A	Or C	Am A	N C	Am A	S C	Ro Ant	Gr Ant	Gr C	Bib	Au A	tres C	All	Fée	sans	Total lieux	Total opéras
avant 1800	7	0	1	0	1	0	6	19	1	1	0	0	2	6	1	55	54
1800 - 1900	4	1	1	0	0	0	2	0	1	6	1	1	9	14	0	190	163
après 1900	4	0	6	4	0	0	2	9	1	4	6	0	19	15	10	179	168
total	15	1	8	4	1	0	10	28	3	11	7	1	30	35	11	424	385
Total génér	16		12		1		38		3	11	8		30	35	11		

A : le temps de l'opéra se situe avant la composition

C : le temps de l'opéra est contemporain de la composition.

PM Or : Proche et Moyen Orient

Par : Paris

Wi : Vienne

Eco : Ecosse

Boh : Bohême

Hg : Hongrie

Ro Ant : Rome Antique

Gr Ant : Grèce Antique

Bib : au temps de la Bible

All : allégorie et D : Allemagne

Fée : féerie, fantastique.

Sans : sans indication de lieu.

Premier élément de ce tableau riche d'enseignements : la carte du monde opératique

"connu" est singulièrement réduite, comme l'indique l'anamorphose de la page suivante.

La hiérarchie des lieux est en effet la suivante :

Rang	lieu	Nombre d'opéras	dont contemporains
1	Italie	53	10

2	France	50	13
3	Grande-Bretagne	36	6
4	Féerie	35	-
5	Grèce	31	3
6	Allégorie	30	-

La France et l'Italie, avec 103 lieux sur 424, représentent près du quart des oeuvres ici recensées ; si on leur ajoute l'Allemagne, la Grande-Bretagne et l'Espagne, on parvient à 182 lieux, soit 42,9%. La géographie de l'opéra est surtout celle des puissances dominantes - tant du point de vue politique que culturel - du XVIIème au XXème siècle ; cela est certes lié à la nationalité des compositeurs, mais aussi à celle des auteurs qu'ils adaptent, ainsi qu'à l'image de certains lieux dans l'imaginaire collectif de l'époque de composition.

En effet, guère de "préférence nationale" chez les compositeurs - du moins de ce simple point de vue. Parler de tradition "nationale" pour les opéras revient plus à parler mode de composition et langue utilisée (encore que l'italien soit devenu rapidement *lingua franca*, comme le montrent Mozart ou Haendel) que lieux représentés.

Rossini situe ses actions en Egypte, à Paris, en Ecosse, à Babylone, en Touraine, en Suisse ..., Mozart dans le Bosphore, à Rome, en Italie, en Crète, en Turquie, à Séville ... Berlioz à Rome, Troie, Messine ! Pour ne prendre que les opéras situés à Paris, la liste des compositeurs est éloquente : les Italiens sont les plus fortement représentés (11 fois sur 24, dont Puccini 4 fois), puis les Français (8) et les Allemands (5).

Cela vient du fait que les plus grands compositeurs étaient alors déjà - peut-être plus encore qu'aujourd'hui - des migrants ; comme pour le théâtre, le succès devait être exporté (que l'on songe aux querelles sous Molière : les Italiens et les autres) et les Mozart, Rossini, Gluck, Meyerbeer ou Haendel ont connu une vie errante et ont proposé leurs pièces - parfois spécialement remaniées - à tous les grands théâtres européens ; il semblait normal que le cosmopolitisme soit aussi de mise sur la scène.

Aussi, si les Anglais et les Espagnols semblent beaucoup plus chauvins - ils acceptent les hommages de leurs voisins, mais restent souvent chez eux, à l'image d'un Britten, d'un Tippett ou d'un Falla - c'est qu'ils ne faisaient pas partie du "top 50" de

l'époque, au contraire des italiens, allemands, de quelques français et russes, c'est-à-dire fort peu de monde. La carte présentée doit donc être absolument nuancée par la diffusion des oeuvres, d'où l'intérêt de la sélection effectuée par le Kobbé.

L'ouverture géographique que connaît l'opéra au fil du temps peut de même être mesurée à l'aune de la notoriété de certains écrivains, dans les oeuvres desquels des librettistes en mal d'inspiration - ou à la recherche d'un succès facile - ont beaucoup pioché, mais pour des raisons de dramaturgie et de rentabilité avant tout : le lieu n'est vraiment ici qu'épiphénoménal.

Il est tout de même intéressant de distinguer ceux dont la gloire ne fut qu'indigène de ceux dont le destin fut "planétaire" : le résultat diffère de celui des fortunes purement théâtrales de ces auteurs : ainsi un Tchékov ou un Ibsen ne furent que peu adaptés, alors que Shakespeare ouvre la marche avec 251 adaptations de 1592 à 1978 (il s'agit d'estimations, tirées du guide Fayard). Au XIX^{ème} siècle, on adapte *Roméo et Juliette*, *Hamlet* et *La Tempête*, dont le sujet (l'amour et/ou la mort) épouse ces temps de *Sturm und Drang*. Le britannique Walter Scott vit 19 ouvrages transformés en 79 opéras, dont 59 écrits entre 1810 et 1850. Autre fournisseur, l'Espagnol Cervantes, adapté 117 fois. Pour la France, Molière le fut 82 fois, Voltaire 54 et Beaumarchais 38 ; en Allemagne Goethe 122 fois, Schiller 49 et E.T.A. Hoffmann 37 ; au Danemark, Andersen le fut 53 fois (dont 49 au XX^{ème} siècle). Homère fut aussi chanté, dont 16 Ulysse cherchèrent à vaincre Troie ou à retrouver Pénélope de 1641 à 1809 puis de 1965 à 1984.

Les oeuvres le plus souvent adaptées sont l'illustration de l'ambiguïté spatiale de l'opéra : il s'agit du *Don Quichotte*, qui inspira 84 opéras (XVIII-XIX^{èmes} siècles surtout) et d'Orphée dont la légende fut portée 69 fois sur scène (XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles surtout). Ces oeuvres sont certes localisées - la Manche et la Grèce - mais dépassent largement le cadre de l'atlas : la folie de Quichotte s'étend aussi à l'espace qui l'entoure, la quête d'Orphée le conduit dans les ténèbres infernales ; cette négation du lieu est l'un des éléments de l'universalité qu'on leur reconnaît. Parmi les auteurs à

adaptation "locale", on trouve surtout des Russes, tels Pouchkine, adapté 109 fois, ou Gogol, 53 fois.

Il peut sembler étrange de ne pas trouver ici des écrivains très célèbres tels Dickens (15 adaptations seulement, dont 14 anglaises) ou Musset (13, surtout au XXème siècle) ; Corneille et Racine comptèrent une vingtaine de mises en musique, contre 29 pour Dumas-Père ou 27 pour Victorien Sardou. La facilité de l'adaptation joua certainement un rôle (Shakespeare, auteur complexe, fut surtout adapté au XXème siècle) ; il est vrai aussi que la plupart de ces opéras furent rapidement oubliés, car écrits surtout par des auteurs mineurs dans un contexte romantique, ou par des auteurs contemporains à la musique difficile et qui, malgré un livret tiré d'un auteur de renommée mondiale, n'ont connu que de très rares représentations.

La géographie des opéras oubliés connaît donc plus de variations, dues à des phénomènes de mode, que celle des opéras toujours représentés. Le bref panorama de l'évolution des lieux à la mode depuis quatre siècles, qui ne prétend que donner une orientation du fait de l'immensité du corpus (30.000 oeuvres, rappelons-le), le montre clairement :

Avant 1800, l'Antiquité règne au travers de la Grèce et la Méditerranée. Rome en revanche est moins présente, peut-être en raison de la pâleur de son Panthéon, largement copié d'ailleurs sur celui des Grecs ; mais elle réapparaît ensuite du fait de son destin ultérieur : de siège de l'Empire dans les oeuvres précédant 1800, elle devient, dans celles du XIXème siècle essentiellement, le lieu des intrigues sous le Pontificat. Un seul opéra biblique, car le théâtre est trop profane : Dieu réapparaît toutefois par l'intermédiaire des Croisades (mais accompagné de magiciennes et dragons ...).

Hormis la tragédie antique, deux villes se détachent : Venise, ville du Carnaval et des faux-semblants dès le XVIIIème siècle, et Séville, milieu parfait pour les intrigues amou-reuses (barbons et monastère proche ...).

Le XIXème siècle se traduit par une remontée de l'Opéra vers le Nord, tant pour les compositeurs que pour les lieux représentés : l'Europe tout entière est mise en scène, mais l'oubli guette la plupart de ces productions. Symptomatique est le cas de l'Ecosse,

lieu de drames brumeux (au Moyen-Age et sous les Stuart) : des 79 opéras tirés de Scott, presque tous situés en Ecosse, la postérité n'en conserve que 4 ou 5 et notre tableau ne retient que 7 oeuvres au total. Goethe, de même, fut adapté grâce au grand succès qu'il eut de son vivant et à son poste de directeur du théâtre de Weimar (1791-1817) où il proposa des livrets : aussi, la plupart de ses 122 adaptations ou collaborations se massent entre 1775 et 1830.

Autres lieux brièvement aimés, la Suisse et le Tyrol, contrepoints de l'Ecosse, espaces lumineux et terres d'asile (certes, la Luisa Miller de Verdi y perd la vie, mais les exceptions restent rares).

Pour ce qui est des villes, Paris apparaît et relaie les villes précédentes : elle est idéale pour les grands drames révolutionnaires, les transformations urbaines du XIXème, puis pour le vérisme du début du XXème siècle. La Comédie Musicale soulignera de nouveau son côté pittoresque dans les années 1950.

L'opéra du XXème siècle, alors que la totalité de la surface terrestre est connue, se replie sur ses lieux fondateurs : 16 en Italie, 8 en Espagne, 24 en France dont 15 à Paris, 18 en Angleterre, 8 en Allemagne, soit 74 sur 179 (41,3%, proche de la moyenne générale de 42,9%). Seuls les 10 opéras nord-américains marquent l'avènement d'un opéra autochtone outre-atlantique. Rien sur l'Océanie, rien sur l'Afrique Noire, presque rien sur l'Amérique Latine : la récolte géographique est bien pauvre.

Plus encore, s'affirme un désintérêt croissant envers tout réalisme : l'opéra s'intellectualise, aborde le monde des idées et perd donc ses repères temporels et spatiaux. Cette tendance ayant toujours existé - le thème du premier opéra n'était-il pas *Le jeu de l'âme et du corps* (de Cavalieri, 1600) ? - il s'agit donc plus d'un élargissement que d'une révolution.

1.2. L'opéra, un art irréaliste ?

L'absence de réalisme, temporel comme spatial (souvent même narratif), est en effet une caractéristique présente durant toute la période, comme le montre le tableau ci-après, tiré du Kobbé.

Pourcentages des lieux non contemporains.

	Avant 1800	1800-1900	Après 1900
Fantastiques	6	14	15
Sans lieu	1	0	10
Allégorie	2	9	19
Total	9 (16,4%)	23 (12,1%)	44 (24,6%)
Antiquité, Bible	26 (47,3%)	9 (4,7%)	16 (8,9%)
Autres antérieurs	12 (21,8%)	128 (67,3%)	91 (50,8%)
TOTAL	85,5 %	84,2%	84,4%

La part des opéras dont l'action est contemporaine de la composition a toujours été, on le voit, très minoritaire, seulement 64 sur 424, soit 15,1%. Le pourcentage est fort stable selon les époques :

Avant 1800 : 8 sur 55, soit 14,5%.
 1800-1900 : 30 sur 190, soit 15,8%.
 Après 1900 : 28 sur 179, soit 15,6%.

Une évolution se marque cependant : "l'anachronisme" ou "l'intemporel" cèdent peu à peu la place à "l'a-chronie". Avant 1800, les topoï sont héroïco-religieux, comme dans la tragédie théâtrale : Racine écrit *Phèdre* (1677) et *Athalie* (1691) pendant que Charpentier compose *David et Jonathas* (1688) et *Médée* (1693). On représente ce qui constitue la culture de tout honnête homme, dans une civilisation judéo-chrétienne nourrie d'humanités classiques ; le théâtre est alors en porte-à-faux par rapport à la société (les artistes sont au XVIII^{ème} siècle des amuseurs, en butte aux foudres de l'église) et se veut élévation de l'esprit autant que divertissement : les contrées lointaines dans le temps comme dans l'espace, mais néanmoins connues, conviennent donc parfaitement : l'espace y est archétype et non "réel".

Le XIX^{ème} reflète la vague de déchristianisation et modernisation artistiques que les Lumières a fait passer sur le XVIII^{ème} siècle : les "lieux de culture" disparaissent presque intégralement au profit des périodes alors à la mode romantique (Moyen-Age) ou sentimentale (XVIII^{ème} bucolique). Le lieu sert à faire immédiatement comprendre au

spectateur qu'il se trouve devant une tragédie effroyable ou devant un aimable divertissement ; il fait partie de la représentation du monde alors en vigueur, fondée essentiellement sur la météorologie (la théorie des climats y est peut-être pour quelque chose (5) : les frimas équivalent au drame, le soleil surtout au bonheur (certains originaux brouillent il est vrai quelque peu ce tableau).

La fin du siècle retrouvera la réalité avec la réaction vériste, et l'opéra devient plus politique. Toutefois, une bonne moitié s'en tient aux schémas classiques, la seule différence étant que le drame ne doit plus être une transposition littéraire mais la reproduction de la réalité. S'opposent plus qu'avant deux conceptions de l'opéra : d'un côté un divertissement - qui peut être dramatique -, de l'autre la manifestation d'une avant-garde, musicale ou "politique", pour qui la scène est une tribune bien plus qu'un lieu : je n'en veux pour preuve que la multiplication des lieux fantastiques ou allégoriques, le retour aux thèmes chrétiens ou encore le refus de toute sujétion aux conventions du genre ; certes minoritaire, cette tendance n'en rassemble pas moins le quart de la production opératique recensée dans le Kobbé.

L'opéra n'est donc presque jamais irréaliste, mais plutôt le reflet des schémas de pensée de chaque époque ; ceux-ci trouvent une bonne illustration dans le traitement qui est réservé à l'espace, manifestation des relations qu'entretiennent le monde et sa représentation. Celles-ci se trouvent en outre accentuées ou renversées par la manière même de représenter l'espace sur la scène : la nature du décor et les partis de la mise en scène.

1.3. Opéra, mise en scène et décor.

C'est sur le décor que repose la caractérisation immédiate de l'espace opératique : il peut représenter un espace plus petit - une chambre - ou plus grand - une place, la mer. On peut y rechercher le réalisme ou l'allégorie. L'évolution historique du décor (6) renforce d'ailleurs nos propos précédents. Jusqu'au XVIIIème siècle, décors peints

somptueux, vêtements luxueux et machineries grandioses étaient la règle : le réel devait être banni, le Faste régnait en maître pour des théâtres souvent princiers : l'archétype fait bon ménage avec l'hyperbole.

Ce sont encore les Lumières, cette fois-ci de la science, qui vont modifier les données. Lavoisier utilisa dès 1781 des réflecteurs pour redistribuer la lumière sur scène ; d'autres suivirent et, après 1820, à la magnificence s'ajoutent les concepts de vérité et nature : le pittoresque s'installe pour un bon siècle sur les scènes européennes et participe à l'effet immédiat de reconnaissance de la nature du drame tout en plaisant à l'oeil : décors tri-dimensionnels, éclairage au gaz (1823 à Paris) puis électrique et récemment laser.

Le caractère militant du XXème siècle s'attaque aussi aux décors : la scène est l'un des moyens de clamer l'esthétique moderne, de refuser la tyrannie de l'académisme. Le Théâtre des Champs Elysées ouvrit en France la voie (cf le décor de Juan Gris pour *l'Education manquée* de Chabrier en 1927), puis les peintres cubistes ou autres ("l'avant-garde") comme Chagall, Utrillo, Balthus ou Dali furent appelés par d'autres scènes européennes puis américaines : le premier au Metropolitan Opera de New-York, le dernier pour une *Salomé* controversée, montée à Covent-Garden en 1949. Le décor cède parfois le pas à la seule lumière, comme chez Wieland Wagner à Bayreuth au milieu de ce siècle.

De nos jours les deux tendances se rencontrent, entre ascétisme et décors somptueux (et ruineux). L'espace se trouve recomposé, repensé selon des critères esthétiques ou symboliques, selon la vision du metteur en scène : *Madame Butterfly* habite à Nagasaki, et c'est le Japon irradié de 1945 que la scène fait entrevoir, *Così fan Tutte* se passe en Italie et c'est un bar californien qui sert de décor au thème dit universel (donc à la fois intemporel et a-spatial) des relations amoureuses entre hommes et femmes.

De fait, de nos jours, de plus en plus de mises en scène s'ingénient à faire dire à un texte qui n'en peut mais et à un plateau qui explose ce dont le compositeur n'a jamais même rêvé. Le fait que l'on aille voir le *Così* "de" Peter Sellars ou les *Indes Galantes*

"de" Alfredo Arias en dit long sur les détournements sémantiques et artistiques - parfois fort réussis il est vrai - auxquels on soumet l'opéra, plus encore que le théâtre, et qui en modifient le rapport à l'espace et au temps. Ce dernier subit d'ailleurs les altérations les plus vives.

Dans une récente entrevue (4), Peter Sellars s'explique clairement sur la question. Pour lui, *"le monde est une scène d'opéra"* (p.8) et il veut, par ses mises en scène, retrouver le sens de l'actualité : comme jadis, *"l'actualité vivait au travers de toute une mythologie présente dans la mémoire collective"*, il entend faire de l'opéra ancien le reflet de la société d'aujourd'hui : pour lui, *La Clémence de Titus* de Mozart (1791), ce sont déjà les émeutes que connut Los Angeles en 1992 : *"A la fin du premier acte, le peuple tente de brûler la cité. Au second acte, Titus pardonne aux émeutiers et les invite à reconstruire une société plus juste."* (p.11). Ce résumé porte déjà la marque de l'interprétation, voire de la trahison : pour qui lit le livret, l'opéra narre une histoire d'amour dans l'entourage de l'Empereur et c'est l'un de ses proches qui met le feu au Capitole (et non le peuple), tente de l'assassiner et est finalement pardonné, ce qui lui permet d'épouser celle qu'il aime : une histoire qui ne présente aucun caractère social donc (les Romains se contentent de manifester leur attachement à l'Empereur), ce qui n'empêche pas Sellars de vouloir monter l'opéra en mettant en scène commerçants coréens et population noire. Détournement de lieu donc, pour faire passer un message d'espoir au travers d'une forme lyrique figée depuis deux siècles.

A l'issue de cette brève analyse, s'il est évident que l'opéra est loin d'être un, on peut affirmer que le lieu représenté sur scène n'est jamais neutre, qu'il se veuille reflet le plus exact possible de la réalité, élément de cadrage de l'action, référence à une mentalité commune, ou enfin manifestation esthétique - le plus souvent en réaction contre des schémas anciens devenus clichés. Nier ou détourner un lieu, c'est encore reconnaître la place de l'espace, comme élément dérangeant, trop réel pour permettre à l'art ou au "message" de pénétrer l'esprit du spectateur. Restent à préciser les thèmes dominants de cette représentation spatiale dont les thèmes ont été indiqués en introduction, et tout

d'abord le nationalisme : le fait de ne pas représenter seulement sa patrie n'a pas empêché les compositeurs d'avoir des visées patriotiques, par lieu-écran interposé.

2. Opéra et nationalisme.

Pour aider à la libération nationale ou magnifier l'esprit des lieux, l'art a toujours accompagné la politique, qu'il s'agisse de relater les épopées d'antan ou de préparer l'action. La musique, et plus particulièrement le chant, ont le don de galvaniser : c'est "la victoire en chantant". Deux catégories se distinguent : l'opéra lié à la revendication nationale et celui qui affirme une identité territoriale, l'âme d'un lieu.

2.1. Les Opéras patriotiques.

Dans le contexte qui fut longtemps celui de la censure, religieuse puis politique, les librettistes apprirent à travestir leur propos. Comme il ne s'agissait pas de celer les idées que l'on voulait clairement proclamées, il ne restait que l'espace. Dans ces opéras, le lieu est "couverture", espace seulement référentiel : ce que la scène montre n'est pas ce que le spectateur doit voir. Il s'agit d'associer un lieu à un événement historique, de replacer l'oeuvre dans l'actualité de sa création pour en saisir tout le sens. Les implications politiques de ce type d'opéra sont donc très nettes et la musique est donc le plus souvent indifférente au lieu.

Nous trouvons là un certain nombre de "lieux neutres", choisis pour ne pas éveiller les soupçons de la censure - ou pour les anéantir. Ils sont intéressants à étudier, car ils ont varié selon les époques. Le cas le plus connu est celui du *Bal Masqué* de Verdi (1859), tiré de l'histoire véridique d'un régicide (l'assassinat en 1792 du Roi Gustave III de Suède) : la censure napolitaine obligea l'auteur à transporter l'action dans la Florence du quatorzième siècle, avant que Verdi n'obtienne qu'elle se déroule à Boston, où c'est le gouverneur anglais qui est assassiné : premier opéra européen à se passer aux Etats-Unis donc (les *Indes Galantes* sont créées avant 1776), mais la seule scène d'extérieur se

déroule dans "*un lieu solitaire en dehors de la ville, où se dresse le gibet, éclairé d'une lune brumeuse.*" (7)

Il faudra attendre *La Fanciulla del West* de Puccini (1910) pour que bars, shérifs, chevaux et hors la loi envahissent la scène. Les Etats-Unis sont donc en 1857 un espace encore neutre, où l'on peut assassiner un responsable politique sans que l'Europe prenne peur. Verdi est le maître de cet art du déguisement géographique et temporel : les *Vêpres siciliennes* (1855) ne sont pas anti-françaises, *Nabucco* (1842) n'est pas le témoignage d'une profonde religiosité : tous deux sont anti-autrichiens. Auber fit de même avec la *Muette de Portici* (1828) qui conduisit à la Révolution Belge après sa représentation bruxelloise de 1830 (l'air "*Amour sacré de la patrie* " y importe bien plus que la ville de Portici que personne ne sait - et n'a la moindre envie de - situer exactement).

Les principaux opéras de ce type sont conçus dans des pays sous influence autrichienne et russe : aux côtés de Verdi (dont les lettres du nom peuvent en outre composer celui de Vittorio Emanuele Re D'Italia), on trouve Bedrich Smetana, dont *Dalibor* (1868), légende nationaliste dans la Prague du XVème siècle, est encore une véritable institution tchèque, ou Tchaïkovski, dont le *Mazeppa* (1884) relate la tentative d'indépendance de l'Ukraine au début du XVIIIème siècle. Cela se prolonge au XXème siècle, avec l'opéra du Finnois Aulis Sallinen, *Le Cavalier* (1975), qui glorifie la résistance finlandaise au travers d'un épisode des luttes contre la Russie au Moyen-Age. A l'opposé Glinka, dans *Une vie pour le tsar* (1836) montre la mort héroïque d'un paysan en 1613 pour sauver le nouveau tsar des griffes polonaises.

Peu d'opéras régionalistes, en revanche, si l'on excepte le copieux répertoire basque qui s'élève à une centaine d'ouvrages composés depuis 1759, dont le plus "célèbre" est *Maitena* de Colin (1909) et qui marque clairement la volonté d'indépendance culturelle face à Madrid et au castillan.

Là encore, la géographie de l'opéra sert de toile de fond à une idéologie : elle n'est donc pas développée en tant que telle. Bien plus, elle doit souvent disparaître pour que le message passe le plus parfaitement possible : pas d'exotisme, pas de notation

particulière. C'est le règne de l'a-spatialité. Ce ne sera pas le cas au vingtième siècle, qui redécouvre les vertus sociales et politiques de l'espace.

2.2. Le lieu fondateur.

Un autre type de rapport entre espace et opéra est celui qui vise à forger une identité nationale au travers de l'exaltation d'un lieu. Cela renvoie avant tout à Wagner, dont la *Tétralogie* prête au sol des vertus fondatrices. Il utilise un mythe retravaillé pour forger une nation, alors que Verdi exprimait un sentiment national déjà bien existant. Wagner a d'ailleurs eu des prédécesseurs : entre 1678 et 1738 les villes hanséatiques, autour de Hambourg, tentèrent de propager la langue allemande, alors encore peu utilisée, au travers de la création d'un opéra national. Le principal représentant en est Reinhard Kaiser (*Stötebecker und Goedje Michaels*, 1701), mais Haëndel (*Almira*, 1705) ou Telemann y participèrent aussi.

L'Allemagne reste d'ailleurs le seul pays à posséder un opéra nationaliste ancré dans son sol. L'Italie a bien Verdi, mais il s'agissait de libéralisme plus que d'italianisme et ses opéras ne sont pas liés aux caractéristiques, réelles ou supposées, d'un lieu : il ne composa nul "Or du Pô" ! Wagner au contraire montre le Rhin, les forêts allemandes et surtout l'esprit et la race qui y sont liés d'après lui. Verdi put servir la création de l'Italie indépendante, Wagner fut utilisé - après sa mort - pour asseoir l'idée d'une germanité pure, conquérante et victorieuse.

Il reste seul, même si son influence est nette sur certains compositeurs comme les Français Ernest Reyer, dont le *Sigurd* (1884) se passe en Islande au temps d'Attila ou surtout Vincent d'Indy - très conservateur - dont le *Fervaal* (1897) se situe dans les Hautes-Cevennes, à l'époque légendaire des invasions sarrasines, mais il s'agit d'une prophétie du christianisme et non d'un opéra national. De même ce que l'on a appelé le "Ring anglais" n'est rien d'autre que trois (!) opéras, par trois auteurs (8), dont l'action se déroule en Pologne, en Allemagne, en Irlande et à Madrid ! Plus proche serait l'opéra de Michael Tippett, *Le Mariage de la St-Jean* (1955), qui se passe "de nos jours" et "dont

l'élément social réside dans le lieu plus que dans l'époque, comme l'a dit un critique : *"la clairière au sommet d'une colline dans un bois, les bourgeons de l'été, le sentiment du passé, la présence de l'Angleterre (et en particulier l'Ouest du pays) dont le livret et la musique sont saturés."* (9)

Ce n'est certes pas l'affirmation nationale que recherchaient les spectateurs "moyens" de l'opéra, lesquels étaient, on le sait, fort dissipés : au XVII^{ème} siècle ils ne se réveillaient que pour l'entrée d'un Jupiter tonnant sur son char, au XVIII^{ème} il leur fallait l'éruption d'un volcan ou un naufrage pour taire leurs cancans, au XIX^{ème} seuls les airs de *bel canto* les détournaient de lorgner vers les loges voisines (au XX^{ème} est réservé l'opéra tabernacle) : ils attendaient du plaisir, de l'évasion.

3. Le lieu évasion.

3.1. Opéra, exploration et amour.

La naissance de l'opéra - avec Péri et Cavalieri - suit de près l'ère des grandes découvertes. Aussi pouvait-il sembler naturel que ces épopées glorieuses donnent naissance à des oeuvres lyriques les glorifiant. C'était sans compter avec les conventions théâtrales et politiques de l'époque, qui réservaient l'opéra à l'histoire et à la mythologie : ce sont Poppée, Didon et Ulysse que Purcell ou Monteverdi mettent en scène et non Christophe Colomb. Peut-être était-il dès 1600 un peu trop "banal" de revenir sur ces expéditions déjà - ou presque - séculaires, même si la conquête et l'exploitation battaient leur plein ? Plus tard, au XIX^{ème} siècle, le passage de l'Opéra romantique au vérisme conduira vers des sujets sociaux et non à l'exaltation de la science et de la découverte du monde. Il paraît donc étonnant que ni l'Espagne ni le Portugal n'aient vu d'opéra de qualité sur les découvertes. L'exploration sera en fait traitée, mais entre mythe, histoire et espace, pour servir le plus souvent d'autres buts que la seule relation de voyage.

C'est par le biais de la politique que Heinrich Graun compose en 1755 siècle son *Montezuma*, sur un livret de Frédéric II de Prusse, manifeste anti-espagnol et plaidoyer en faveur d'un despotisme éclairé. Il faut toutefois noter qu'il est considéré comme le premier ouvrage dans l'*opera seria* italien qui fasse appel à un thème historique contemporain (même si plus de deux siècles se sont déjà écoulés ...)

Spontini composera un *Fernando Cortez* en 1809, mais chacun pouvait y voir un parallèle avec la conquête de l'Espagne par Joseph Bonaparte. La notoriété de tels ouvrages fut toutefois éphémère : le second a connu une brève résurrection à Naples en 1951, grâce au talent de la Tebaldi, le premier en 1990 au Festival de Radio-France et Montpellier, grâce à l'exhumation de l'excellent René Koering.

C'est l'alliance d'un diplomate et de son secrétaire (Claudel et Darius Milhaud) qui retracera l'épopée de *Christophe Colomb*, d'un point de vue philosophique et chrétien plus que géographique : il faut attendre 1992 pour qu'il soit représenté de façon moins confidentielle. Il faut croire que les compositeurs n'ont vu dans les découvertes que leurs aspects philosophiques, à l'image du seul espagnol connu en ayant traité, Manuel de Falla. Dans *L'Atlantide* (dont la création en 1961 fut posthume), mythe (L'Espagne aux mains des géants) et histoire (songes de Christophe Colomb et de la Reine Isabelle) se rejoignent pour former un hymne à l'Espagne, à l'ordre et à la raison.

Le voyage d'exploration serait donc un thème difficilement transposable de manière directe en musique, au contraire du voyage initiatique (Tristan, Tamino ...). Pourtant *L'Africaine* de Meyerbeer (création posthume en 1865) relate l'expédition de Vasco de Gama, dont nous suivons les prémices, le voyage et le naufrage ; cela forme il est vrai la trame d'une histoire d'amour, comme souvent.

Aussi, dans le domaine de l'art, la valorisation des découvertes sera le fait du tableau (peint ou écrit) puis du cinématographe, pour qui grands espaces riment avec grands écrans. Il en sera de même pour la vie coloniale.

Les colonies apparaissent bien dans les opéras, mais essentiellement par le biais de l'exotisme, comme dans *la Périhole* (1868) d'Offenbach. Les *Indes Galantes* de Rameau préfèrent les aborder par l'amour : que l'on en juge d'après les résumés suivants

(10) ! : "*Croyant contraindre une compatriote qui lui préfère un conquistador, le grand prêtre inca du Pérou déclenche un cataclysme et s'y engloutit. (...)*

Un Français et un Espagnol ne peuvent convaincre de la supériorité de leurs mutuelles pratiques amoureuses une "sauvage" d'Amérique qui leur préfère un guerrier de sa race."

3.2. L'exotisme : de la découverte au sentimentalisme.

L'opéra est un art de la lenteur : dire un livret d'opéra ne prend guère plus de temps que le prologue d'une pièce de théâtre. Construit pourtant selon le même modèle - une scène de théâtre et des actes, rarement plus de trois - il doit retenir l'attention du spectateur ; la qualité de la musique peut y réussir, mais, conscients de la minceur de leur talent - ou de celui de leurs auditeurs - les compositeurs allèchent le spectateur par un véritable dépaysement. Il se traduit par un décor particulier, une histoire qui met en scène des "sauvages", "barbares", ou tout simplement des autres cultures, et enfin - surtout - par une musique particulière, qui traduit elle aussi "l'esprit des lieux" (11). Cela n'est pas propre à l'opéra - que l'on songe aux pièces "folkloriques" d'Albéniz, Brahms, Liszt, Smetana ou Dvorák ou à la *Symphonie Espagnole* d'un Lalo - mais l'opéra en a fait un élément de la caractérisation du décor : certains airs valent des paysages.

Une progression vers la superficialité est visible dans ce cadre "charmant" : on quitte vite la curiosité teintée de science pour aborder le pur divertissement. Au XVIII^{ème} siècle, le paysage est sans conteste méditerranéen : la vogue est aux "turqueries", avec *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart bien sûr (1782), mais aussi *Le Calife de Bagdad* de Boïeldieu (1800). L'opéra prend quelque retard sur la littérature : c'est le Grand Mamma-mouchi de Molière qui ouvre la voie. Même si les *Lettres Persanes* de Montesquieu sont postérieures aux *Indes Galantes* (1735), c'est surtout entre 1750 et 1850 que l'Empire ottoman servira de cadre à des opéras (12). Il ne faut toutefois pas voir dans toutes ces turqueries un simple délassement clinquant : chez Mozart, si

"Osmin, musulman à la Bourgeois Gentilhomme, c'est l'exotisme comme prétexte chauvin et grotesque ", au contraire "Selim représente l'Islam lettré (...) tel que le reconnaissait et s'y reconnaissait le Siècle des Lumières." (13). De plus, la Sublime Porte était alors fort proche et une réalité hostile. Le plaisir se teinte d'angoisse.

En outre, exotisme ne rime pas encore avec mépris. Un retour aux *Indes Galantes* le prouvera. Leurs quatre entrées ont en commun "le rejet du merveilleux mythologique au profit du merveilleux "naturel", exotique, ce qui suffit à placer l'oeuvre dans le courant d'un siècle qui publie force récits de voyage (...) " (14). Le librettiste, Fuzellier, rappelle dans sa préface les sources de l'ouvrage : une anecdote rapportée dans le *Mercure de France* de janvier 1734 pour l'épisode turc, Garcilaso de la Vega, Antoine de Solis, Augustin de Zarate et l'histoire naturelle (pour prouver la réalité du phénomène volcanique) pour l'épisode Inca, et conclut sur le fait que les spectateurs pourront "acquérir de la science sans perdre des grâces." (ibid.) Il s'agit certes d'une "géographie amusante", où figurent de nombreux clichés - ou futurs clichés, comme la danse du calumet de la paix qui va hanter l'imagerie indienne future et sera transposée par Alfredo Arias à l'Opéra de Lyon en 1993 en "partie de hasch" - mais la "sauvage" y préfère bien le "sauvage" et non pas les fanfarons colonisateurs.

C'est donc au XIX^{ème} siècle qu'il revient une fois de plus d'affadir le merveilleux en "guimauve" et l'espace nouveau en espace rebattu. L'origine en est musicale et remonte aux années 1750-1780 : il s'agit de la querelle Rameau-Rousseau sur la nature de la musique. Pour le premier, elle est objet naturel, au même titre que la mécanique : il veut la cerner comme objet physique ; il en résulte qu'elle obéit à des lois, qu'elle s'adresse autant à l'intelligence qu'au coeur. Au contraire, pour Rousseau, si la musique est "naturelle", c'est de la nature du coeur qu'il s'agit. "Le coeur humain parle un langage universel et primitif : le texte des opéras devient secondaire, peu importe la langue dans laquelle ils sont composés, puisque c'est avant tout la musique qui "parle" : mieux vaut d'ailleurs recourir le moins possible aux langues articulées surtout quand elles sont (comme le français) souillées par la rationalité.(...) On mesure alors l'ampleur du mouvement déclenché par Rousseau : ses idées tuent la tradition classique française, se

répandent, relayées par le Sturm und Drang, et plongent l'Europe dans les délices du sentimentalisme." (15)

Ce sentimentalisme se traduit par le déchaînement de l'exotisme, particulièrement oriental : l'ancien Ceylan des *Pêcheurs de Perles* (1863) de Bizet, l'Inde de *Lakmé* (1883) de Léo Delibes ou le Japon du *Mikado* (1885) de Gilbert et Sullivan restent de pacotille. Même *Madame Butterfly* (1904) de Puccini nous présente des personnages stéréotypés : la geisha, le vendeur-marieur, le bonze, dans un décor fixe, une maison japonaise et sa cour ... L'actualité à la mode devient le guide des compositeurs : l'ouverture du Japon au monde inspira aussi *La princesse jaune* de Saint-Saëns (1872) ou *Iris* de Mascagni (1898). L'exotisme n'est plus que la transposition moins sérieuse des bouleversements du temps ; suivant l'appropriation progressive par l'Européen de l'espace mondial, l'opéra élargit son champ de référence, à l'exception de l'Afrique : cela est dû à l'absence d'une représentation collective permettant d'identifier des traits de caractère : l'histoire de l'Afrique n'est pas connue, ses civilisations sont assimilées à la sauvagerie.

L'impérialisme culturel d'un certain opéra conduisit donc à ressasser certaines recettes. L'exotisme reste celui de la chaleur : rares sont les opéras de la neige et du froid, et parmi les compositeurs de climats froids, seuls les Russes ont produit des opéras universellement joués, mais ils restent à l'intérieur des palais ou en été. Seules exceptions, le bel air "du froid" du *King Arthur* de Purcell, *La Wally* de Catalani (1892). *Linda di Chamounix* de Donizetti (1842) ne parle pas d'alpinisme !

Dans la plupart des opéras, le choix d'un espace particulier n'est donc qu'un procédé théâtral destiné à retenir l'attention. Il n'est pas véritablement décrit - seules des annotations météorologiques et ornithologiques sont susurrées, particulièrement lors de scènes galantes : les rossignols et fauvettes sous des cieux d'or fourmillent sur ces scènes surchauffées. Il sert donc de décor agréable, nouveau si possible, mais sans plus, comme dans beaucoup de pièces de théâtre d'ailleurs. Rares sont les exceptions, comme *Aïda* de Verdi (1871), véritable "opéra vérité", composé sur une suggestion de

l'égyptologue Mariette, qui dessina en outre les costumes, conçut le décor et reconstitua l'ancienne Thèbes. Mais l'événement était politique et hautement géographique : l'ouverture du Canal de Suez.

3.3. Opéra et folklore : vers un retour au terroir ?

On pourrait croire que l'opéra pût participer à l'ethnologie, ou du moins à l'ethnographie. Mais il semble que seules viennent parfois s'intercaler des pages "folkloriques". L'Espagne donna son lot de séguedilles, avec au premier chef *Carmen* de Bizet (1875), l'opéra le plus joué au monde, bien plus que les zarzuelas authentiquement espagnoles, mais aux livrets peut être trop "typés", car leur musique reste parfaitement "classique". Plus authentique est *Hugh le Toucheur* de Ralph Vaughan Williams (1924), mais il se passe dans un village des Cotswolds en 1812 et les chansons sont en retard d'un siècle. Ailleurs, le folklore fut un argument de vente, au point de ne pouvoir sortir de la région d'origine, comme pour *Die Bernauerin* de Carl Orff (1947) qui ne saurait quitter sa Bavière natale. Plus chanceuse est *La Fiancée vendue* de Smetana (1866), tenue pour l'exemple type de l'opéra folklorique, avec ses célèbres danses.

Plus profonde semble être la démarche argentine qui vise à intégrer à l'opéra des caractères spécifiquement argentins : les thèmes le sont (*Pampa* de Berutti (1897) ou *Huemac* de P.de Rogatis (1916) par exemple) et la musique puise aux sources populaires. Un opéra national - sans être nationaliste - existe donc, mais il ne dépasse guère les frontières du pays, ou du continent. Les Etats-Unis n'ont pas créé un tel mouvement : certes, le premier opéra écrit par un américain né aux USA s'intitule *La Scierie* (Micah Hawkins, 1824), certes il a existé une tendance indienne (*The Indian Princess* de John Bray en 1808, *Shanewis* de Charles Cadman en 1918), certes dans *Porgy et Bess* de Gerschwin (1935), le jazz est fond folklorique réel, mais le caractère pluri-ethnique et conflictuel de la société américaine a empêché la constitution d'un opéra national ; Virgil Thomson, dans *Notre Mère à tous* (1947), opéra anachronique et féministe, se livre même à une parodie des musiques de l'Amérique rurale. Ces opéras

restent tous consacrés à l'un des éléments du *melting-pot*, aucun ne les fonde dans une tradition, comme cela s'est produit en Europe, où Verdi, Bizet ou Wagner font partie du patrimoine culturel national, alors que seuls quelques musicologues se souviennent aujourd'hui de Cadman ou Hawkins.

Qu'il soit lieu de divertissement, ou lieu support - neutre ou actif - d'édification ou de dénonciation, l'espace reste toujours "en deçà" d'un opéra dont les buts sont autres. Mais s'en tenir à ce constat serait faire fi de toute une tradition opératique pour laquelle le lieu est symbole ou acteur, et participe véritablement à l'action, au drame. L'espace y constitue, "simplement" mais réellement, l'un des moteurs de l'action, l'un des éléments constitutifs du drame musical.

Il ne s'agit plus dans ce cas d'un pays donné, mais d'un espace particulier. L'on change d'échelle : ce n'est plus le point sur l'atlas qui compte réellement, mais la "nature" de l'espace considéré dans la mentalité : clarté ou nuit, accessibilité ou réclusion, ville ou campagne sont au premier plan. On passe donc de la géographie régionale à la géographie humaine, dans tous les sens du terme.

4. Le lieu *dramatis persona*.

4.1 Un élément du mythe.

L'histoire ancienne et la mythologie regorgent de situations dramatiques et édifiantes, qui furent utilisées par des auteurs en mal d'édification morale ou de sombres drames familiaux ou claniques. La mer est l'un des éléments majeurs du mythe : de l'*Iphigénie en Tauride* (1779) de Gluck à la deuxième partie de l'*Ariane à Naxos* (1912) de Strauss en passant par l'*Idoménée* (1781) de Mozart, le rivage est porteur d'espoir et de mort, symbole de la lutte entre l'Homme et la Nature, entre la volonté de l'Homme et celle de Dieu. *Idoménée* inaugure peut être le "théâtre naturel", se passant de palais et de ville pour concentrer l'action sur la Mère-Méditerranée.

Plus tard, au début du XIX^{ème} siècle, la lumière de Rome et de la Grèce cède le pas aux obscurités humides qui répondent à la noirceur du destin et aux pleurs d'héroïnes en hennin, recluses dans des castels perdus. Chez Donizetti ou Bellini, les histoires "*prennent place en des lieux que la fantaisie romantique inonde de mystère : le brouillard de l'Angleterre des Stuart (...) châteaux isolés, juchés sur des pics inexpugnables.*" (16) Le lieu n'est que redondance dans le drame, qui est total.

Si l'on pousse le mythe jusqu'au bout, le lieu de l'opéra lui même perd toute réalité : l'on entre dans le lieu rêvé, symbolique. *La Flûte enchantée* de Mozart (1791), opéra maçonnique et bouffe à la fois, en est l'illustration : il oppose de la même manière la nuit et le jour, le fermé et l'ouvert, l'aigu et le grave, l'air et la terre, dans le duel entre la colorature Reine de la Nuit et la basse Sarastro, le tout dans une prétendue Egypte.

Il en va de même pour *L'Empereur d'Atlantis* d'Ullmann, écrit en 1944 dans un camp de concentration : l'opéra est une allégorie contre la guerre, dans quelque lieu qu'elle se situe.

4.2. Un élément du drame : opéra et nature.

Le lieu idéal de l'opéra est celui où l'on peut se cacher, ou celui qui permet de partir : la tension dramatique s'en trouve renforcée : la mer (réelle et non plus mythique), les ports et les forêts sont trois des lieux privilégiés par les librettistes. On remarquera qu'il s'agit là des mêmes lieux que ceux de l'opéra "antiquisant" ou "romantisant", mais leur traitement est radicalement différent.

Dans la forêt, mythe et histoire se côtoient : fuite, peur et héroïsme s'en donnent à coeur joie. Ainsi, dans *La Walkyrie* de Wagner (1870), Sieglinde y fuit-elle pour mettre au monde Siegfried avec l'aide de Brünnhilde. La musique rend compte de cet espace : elle crée un véritable "paysage" sonore : ainsi, dans *Siegfried* (1876), Wagner nous fait-il entendre "les murmures de la forêt". De même, Debussy décrit-il la forêt et l'étang où Mélisande se promène imprudemment (*Pelléas et Mélisande*, 1902) : l'isolement et la sombre forêt sont des éléments du caractère du sinistre Golaud. Dans *Le Trouvère*

(1853) Verdi fait de la forêt le repère de l'inquiétante Azucéna. C'est dans la forêt de Fontainebleau que se joue le destin fatal de *Don Carlos* (1867), qui découvre son amour pour la future femme du roi son père. C'est au plus profond de la forêt que l'inquiétant chasseur amène l'innocent Max dans le *Freischütz* de Weber (1821).

La forêt est donc ambivalente : profonde et noire, c'est l'espace interdit ou l'espace de l'interdit, reprenant la vision qu'en avaient les hommes du Moyen-Age (Tristan s'y réfugiait avec Isolde, les moines y cherchaient Dieu).

La mer est tout aussi ambivalente : elle peut être élément du mythe, ou d'une réalité qui ne peut être neutre ; même calme - pour Iphigénie, elle ne l'est que trop - elle suscite des drames. Instrument dans la mythologie, elle devient acteur dans le Vaisseau *Fantôme* de Wagner (1843), où ses tempêtes et son rythme modèlent le comportement du personnage principal, le Hollandais Volant. Dans l'*Otello* de Verdi (1887), elle est à l'origine de la puissance du Maure de Venise, dans *Così fan tutte* de Mozart (1790), elle participe au stratagème des faux Albanais. D'accessoire, elle devient primordiale dans le *Roi d'Ys* de Lalo (1888), où elle fait presque disparaître la cité. Enfin, dans *La mort de Klinghoffer* de John Adams (1990) (17), elle emprisonne les passagers du navire et permet aussi à leurs agresseurs de parvenir jusqu'à eux.

La nature "vierge" est donc inquiétante, sauvage, négative. Similaire est le sort réservé à la ville.

4.3. Un élément du drame : opéra et ville.

La ville est l'un des lieux que l'opéra mit longtemps à s'approprier. Lieu vaste, lieu complexe, lieu de la mobilité, il est difficile à représenter tant scéniquement que musicalement (Edgar Varèse s'y employa, dans *Amérique* ou *Déserts* (1954), qui firent scandale).

C'est par le biais de la distinction ville/campagne, diffuse dans toute l'histoire de l'opéra, que la ville est abordée, d'abord en creux : elle y est le lieu du pouvoir, de la richesse, de toutes les déviations, alors que la campagne respire le calme, la nature

heureuse, et propose une vision fort bucolique du paysan (car la campagne est agricole et non rurale ...).

Le paysan est à l'opéra ce que le Bon Sauvage est aux rousseauistes : un être dénué de malignité. Aussi la campagne est-elle réservée plutôt à l'opérette : *La Route fleurie* de Francis Lopez (1952), *Les Cloches de Corneville* de Planquette (1877), *L'Auberge du Cheval Blanc* de Benatzky (1930), ou au *Devin du village* (1752), l'un des deux seuls ouvrages lyriques (heureusement) de Rousseau ... L'opéra ne la montre qu'en contrepoint, pour alléger le drame, lui permettre un répit : c'est le second acte de *La Traviata* de Verdi (1853) où Violetta croit au bonheur avant que la ville - personnifiée par M. Germont, père de son amant - ne lui rappelle sa condition. Ou dans le *Freischütz*, où le village - lieu de joie et d'amour - est opposé à la forêt. Dans le *Guillaume Tell* de Rossini (1829), la campagne (montagne) suisse symbolise la liberté face à des Autrichiens déjà bien urbanisés. Il faut attendre la *Mère Courage* (Brecht/Weil) pour voir la guerre toucher durement la campagne. Plus encore, certains revendiquent la ruralité : le *Tiefland*, d'Eugen d'Albert (1903) - opéra qui vit les débuts de Kirsten Flagstad - version allemande du vérisme, se situe dans les Pyrénées et en Catalogne et chante la vie des bergers face à la ville qui symbolise le mal.

La ville est un lieu qui fait peur aux auteurs, aussi reste-t-on le plus souvent à l'intérieur des maisons. Seuls quelques rares cas en font un personnage à part entière. L'opéra vériste se devait de montrer la réalité : il neige sur le pavé parisien de *La Bohème* de Puccini (1896), il fait froid dans ses mansardes. 60 ans plus tard, c'est l'asphalte new-yorkais qui fume sous les coups des Sharks du *West Side Story* de Bernstein (1957), et les échelles d'incendie, comme les toits plats des immeubles, sont un accessoire du drame. De même, dans *Boris Godounov* de Moussorsky (1874), la ville bouge, la ville crie, la ville se soulève pendant que Boris conspire à l'ombre des palais.

Bien différent, mais peut-être plus complet, est Offenbach dans *La Vie Parisienne* (1866) : la gare et les trains sont présents, tout comme les petits métiers de Paris et les coutumes hôtelières et des cafés : il s'agit d'un tableau chanté de la vie de la capitale, de ses hauts et moins hauts lieux. Cet opéra-bouffe participe pleinement de la géographie

vécue, met en scène le Paris "victime" de l'Hausmannisation, où "*l'étranger était encore un objet exotique*" (18). *Louise* (1900) de Gustave Charpentier viendra nuancer ce tableau du "Gai Paris", en mettant en scène un drame chez des ouvriers. *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (1923) montrera, sur un mode plaisant, des cabarets, le carreau des Halles et surtout sortira en banlieue. Paris est donc bien arpenté par l'opéra, au contraire de Vienne, qui doit presque tout à un Strauss nostalgique (lucide toutefois) des feux de l'Empire (*Le Chevalier à la Rose*, 1911).

Dans le cas de l'opéra expressionniste allemand, la ville devient le lieu de la critique : *Lulu* de Berg (1937), *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) et *L'Opéra de quat' sous* (1928) de Kurt Weill et Bertolt Brecht, où l'espace, la ville de la crise économique, est le principal personnage - accusé pourrait-on dire - de l'opéra : c'est le théâtre total, où tout est mis en oeuvre pour dénoncer une société qui crée l'injustice, la faim, le froid et le crime. Ce dernier reprend *The Beggar's Opera*, compilé par John Pepush en 1728, et qui montrait déjà les maisons de jeu, la prison de Newgate, et le peuple londonien. La musique est, elle aussi, mise au service de cette dénonciation des vieux cadres de la société, en ce qu'elle refuse le classicisme, les règles bienséantes de la tonalité et de l'harmonie, pour mieux marquer la cacophonie sociale que cache "l'ordre bourgeois". L'opéra n'est qu'une des facettes de la mise au service de l'art tout entier à l'idéologie : à *Lulu* répondent *M le Maudit*, le Bauhaus ou les tableaux d'Egon Schiele.

Conclusion : une géographie du décalage.

L'opéra, nous l'avons vu, présente un décalage temporel : l'action est rarement contemporaine de l'époque d'écriture. Il présente aussi un décalage spatial ; les deux éléments sont liés, car l'espace sert le décalage temporel.

A l'issue de ce survol de quelques-uns des milliers d'opéras composés, un constat s'impose : l'opéra entretient avec l'espace des liens complexes, soit pour le nier, soit pour le détourner, soit pour l'utiliser à des fins dramatiques. Pourtant, il semble qu'au

contraire de la littérature, du théâtre, de la peinture, l'opéra ne se fasse que rarement militant, et que si modernité il y a, elle reste purement musicale : même si l'action est contemporaine de l'écriture, le choix du lieu reste classique. L'on n'a pas encore vu d'opéra de science-fiction : *Le Monde de la Lune*, de Haydn (1777) est l'histoire d'une supercherie : un jardin transformé en lune pour abuser un crédule. Seul Menotti s'intéresse, dans *Medium* en 1938, à la possible existence d'un monde surnaturel, mais immatériel. Le même composera en 1968 *Au secours, les Globolinks*, mélange de science-fiction et d'opéra-bouffe. Le livret raconte l'histoire de sortes de Martiens (parodie de la musique électronique) descendus sur terre "*mis en fuite par les grands airs pucciniens de la musique terrestre*." (19). Le but est avant tout musical et vise à renvoyer dans les limbes une certaine musique contemporaine : l'espace n'y est que métaphorique.

Même l'opéra contemporain, passé l'expressionnisme allemand, reste, la plupart du temps, pour le choix des livrets, dans le classicisme le plus net. Stravinski utilise pour *The Rake's Progress* (1951) des tableaux de Hogarth, Prokofiev reprend pour *L'Amour des Trois Oranges* (1921) une pièce italienne du XVIII^{ème} siècle et les lieux participent pleinement de l'exotisme asiatisant de l'époque. Même Chostakovitch s'inspire de Shakespeare (en lui infligeant un traitement radical il est vrai) pour *Lady Macbeth de Mtsenk* (1934). Seul John Adams utilise l'actualité, dans l'opéra *scoop*, nous l'avons vu. En 1992 est créé au Festival de Montpellier un nouvel opéra de Philippe Hersant : *Le Château des Carpathes* d'après Jules Verne ; le lieu est "exotique" et fait pour inspirer la solitude et l'étrange ; il en devient presque mythique, et certainement pas réel.

C'est à la comédie musicale anglo-saxonne ou à l'opéra-rock qu'il revient de reprendre le flambeau du militantisme et de l'actualité : *Hair* (G. Mac Dermot, 1969) fut l'un des porte-drapeau de la génération hippie, les oeuvres de Michel Berger (par exemple *Starmania*, 1979) tentèrent de rajeunir et ancrer le genre dans la réalité sociale et culturelle moderne.

Mais l'opéra n'a jamais été "actuel" ou réel : l'espace y est avant tout élément - majeur ou mineur - du drame. Les règles de la tragédie la plus classique sont suivies : unité de lieu, de temps et d'action. L'opéra utilise donc et s'approprie un espace, il n'est pas spatialisé. Cela n'est du reste pas spécifique à l'opéra : le théâtre suit le même schéma, au contraire de la littérature. Seule exemple, à notre connaissance, de véritable jeu avec l'espace scénique, l'opéra de Zimmermann, *Die Soldaten* (1965, salué comme un chef d'oeuvre et souvent joué), "*consacre l'éclatement du cadre traditionnel de l'opéra au profit d'un théâtre spatial où se déroulent simultanément plusieurs scènes.*" (FERNANDEZ (D.), op.cit., p.151).

Deux modes d'appréhension géographiques se distinguent donc : le parti "régional", souvent archétypal ou illustratif (bien redondant parfois), et le parti "humain" qui intègre l'espace dans une vision qui fait appel à plusieurs "sciences sociales". L'espace géographique serait donc éminemment pluridisciplinaire.

Notes

1. HAREWOOD (Comte de), in KOBBE (G.), *Tout l'opéra*, Paris, Laffont "Bouquins", 1991, p.315.

2. Notre définition de l'opéra sera donc la suivante : une histoire jouée, "revécue", par des gens qui chantent, accompagnés par un orchestre, sur une scène décorée, ce qui le distingue de l'oratorio. De nombreux types d'opéras existent, qui se distinguent surtout par le rapport entre parties chantées et parlées et par le caractère plus ou moins dramatique de l'action. Les principales formes sont - brièvement - les suivantes : l'opera seria (1700-1850, fondé sur la mythologie ou l'histoire ancienne), le Grand Opera (XIXème, à sujet épique ou historique et à grand spectacle), l'opera buffa (1690-1850 surtout, fondé surtout sur la comédie et des personnages pris dans l'époque contemporaine), l'opéra bouffe (parodique, mais musicalement fouillé), l'opéra-comique (français, avec alternance de dialogues parlés et de pages musicales), l'opérette (oeuvre en général plus légère et populaire ; appelée zarzuela en Espagne). Leur rapport au temps et au lieu varie, mais sans que l'on puisse véritablement dégager des lois.

3. ROSENTHAL (H.) et al, *Guide de l'Opéra*, Paris, Fayard, 1989. 945 p.

4. MACASSAR (G.), MERIGAUD (B.), "Entretien avec Peter Sellars", *Télérama* n°2239, 9 décembre 1992, pp. 8-14.

5. Voir par exemple EHRARD (J.), *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIème siècle*, Chambéry, Imprimeries Réunies, 1963.
6. ROSENTHAL (H.) et al, op.cit., article "Décor", pp.199-201.
7. WEAVER (W.), *Un Ballo in Maschera*, Livret, Decca, 1985, p.11.
8. *La Bohémienne* (1843) de Michael Balfe, *Maritana* (1848) de Vincent Wallace et *Le Lys de Killarney* (1862) de Julius Benedict.
9. HAREWOOD (Comte de), in KOBBE (G.), op.cit., p.967.
10. Opéra de Lyon, 92-93. *La Saison de l'Ouverture*, Lyon, 1992.
11. Le *Programme des Indes Galantes* (1735) de Rameau - M.N.BOISSIER, éd., G.LIEVRE, rédactrice, Opéra de Lyon 1992-1993 - le souligne bien : "*La mythologie laisse la place au voyage, à l'exotisme, l'éloignement du passé à des sujets contemporains, les dieux à des personnages humains ; le pathétique cède devant le plaisir épidermique. L'opéra-ballet relève d'une société du loisir, de l'absence d'implication.*" (p.20)
12. parmi d'autres, *Zémire et Azor* (1771) de Grétry, *L'Italienne à Alger* (1813) de Rossini, *Haydée* (1847) d'Auber, *Le Corsaire* (1848) de Verdi ...
13. *Programme de l'Enlèvement au Sérail* - M.N.BOISSIER, éd., G.LIEVRE, rédactrice, Opéra de Lyon, 1987-88, p.16.
14. KINTZLER (C.), *Programme des Indes Galantes*, op.cit., p.20.
15. Ibid, pp.25-26.
16. FERNANDEZ (D.), DUPECHEZ (C.), *L'univers des voix. Les divas*, Paris, Ramsay "image", 1980, p.66.
17. Ce dernier opéra est d'ailleurs un véritable "opéra scoop", reflet immédiat et direct de l'actualité, né de la collaboration Adams-Sellars, après *Nixon in China*.
18. *Programme de La Vie Parisienne* - M.N.BOISSIER, éd., G.LIEVRE, rédactrice, Opéra de Lyon 1991-1992, p.7. Offenbach réussit d'ailleurs à transformer une géographie mythique en réalité, car "*refoulée à l'entrée réservée aux familles de la noblesse une élégante en calèche se fit ouvrir en rétorquant 'Je suis la Grand Duchesse de Gérolstein'. C'était Hortense Schneider*" (la créatrice du rôle), ibid., p.29.
19. REBATET (L.), *Une histoire de la musique*, Paris, Laffont, Bouquins, 1969, p.782.

A côté de ces quelques références bibliographiques, il faudrait bien évidemment faire figurer une discographie, pour que le lecteur de cet essai "d'ouverture" puisse juger *de auditu* de la pertinence de l'analyse.

Résumé.

L'opéra met en scène le monde, mais est loin de chanter la terre entière : l'analyse des principaux opéras montre que le traitement de l'espace y renvoie tant aux mentalités collectives de chaque époque et aux courants littéraires alors en vogue, qu'aux nécessités dramaturgiques, esthétiques, commerciales, voire politiques. L'espace peut ainsi être rattaché à une revendication nationale, à l'évasion "touristique", ou encore constituer le véritable protagoniste. S'il n'est jamais neutre, il porte le sceau du décalage, tant temporel - l'action est rarement contemporaine de l'écriture - que spatial - l'espace est tantôt nié, tantôt détourné (par les mises en scènes aussi), tantôt utilisé comme archétype ou ressort dramatique. Ce dernier cas marque la véritable utilisation de la géographie ; elle se révèle plus humaine que régionale : le traitement de l'espace y est éminemment pluri-disciplinaire.

Summary.

Operas stage the world, but are far from setting the whole Earth to music : the analysis of the major operas shows that the use of geographical space refers as well to each period's collective mentality, and to the literature then fashionable, as to the demands of drama, aesthetics, finance or even politics. Geographical space can be linked to nationalistic claims and "exotic" escapism, or it can be the real protagonist. Never neutral, it yet bears the mark of decalage, temporal - action seldom is contemporaneous with writing -, as well as spatial - space is now negated, now appropriated (by productions also), now used as an archetype or a motor of action. This last stresses the real use of geography, more human than regional : the handling of space is there outstandingly pluridisciplinary.